

OS LIMITES DA CRÍTICA

Carlos Gerbase*

Resumo

O A importância da crítica cinematográfica é indiscutível, assim como a necessidade de que o crítico tenha ampla liberdade para exercer seu ofício. Isso não quer dizer, contudo, que ele possa dizer qualquer coisa. Este ensaio parte do princípio de que há limites na interpretação de um filme. Partindo de textos de Umberto Eco e outros autores, que estudam o jogo interpretativo de textos literários, este ensaio pretende levar a discussão para o campo cinematográfico e estabelecer algumas destas fronteiras.

Palavras-chave

Cinema - Crítica - Interpretação

A atividade da crítica em todas as artes sempre foi, ainda é, e será sempre fundamental. Cabe à crítica construir um discurso ao mesmo tempo derivado - pois parte da obra que está sendo criticada - e original - porque tem estatuto próprio e sua qualidade independe dos méritos da obra julgada -, capaz de iluminar não só o objeto sobre o qual se debruça quanto, se assume tais tarefas, o contexto histórico e social da criação, as estratégias dos autores e a recepção do público.

Enganam-se aqueles que relegam à crítica uma posição subalterna, como se os críticos fossem, na acusação bastante comum, criadores frustrados. São famosas as imprecisões de Balzac: "Existe em todo crítico um autor impotente" (2004, p.91) e "A crítica só serve para uma única coisa: fazer viver o crítico" (2004, p.93). O grande romancista francês esquece que, sem juízo crítico, o próprio criador seria incapaz de fazer evoluir sua obra. Ou é possível conceber - fora do exercício surrealista da escrita automática - um escritor que nunca relê e corrige seus originais? Croce ensina que

[...] não podemos sequer conceder que os que não gostam de pensar e julgar a poesia permaneçam encerrados no fazê-la e fru-

Abstract

The importance of the cinematographic criticism is undiscussable. It is also important that the critic could feel free to do his job. Nevertheless, he has no right to say anything he wants. This paper deals with the idea that there is some limits to interpretate a film and is based on Umberto Eco and others authors texts about the interpretative games in literature focusing the cinematographic field to established some frontiers.

Key Words

Cinema - Critique - Interpretation

la, e isto pela simples razão de que ninguém estaria em condições de aproveitar a concessão. Todos, os poetas e amantes da poesia, formam júzos sobre o que foi feito por uns e outros, todos possuem algum conceito sobre a matéria e se valem dele em seus julgamentos (CROCE, 1967, p.130).

Mais enganadora ainda é a surrada frase "Quem sabe faz. Quem não sabe vai ensinar". Com a sua "Poética" - baseada nas anotações de seus alunos - Aristóteles funda não só a teoria da literatura quanto a crítica literária. Ele não criou peças de teatro, nem poemas, nem históricas épicas. Mas é difícil saber quem influenciou mais a tradição literária ocidental: os grandes dramaturgos gregos do quinto século antes de Cristo - Ésquilo, Sófocles e Eurípedes - ou Aristóteles, que criticou-os com a "Poética" um século depois. Podemos dizer que Aristóteles "não sabia" como escrever uma peça? Ele, com certeza, "sabia" mais que os próprios autores; contudo, permaneceu, para sorte da civilização, na posição de analista.

Na verdade, esta discussão é infrutífera. Dramaturgos e críticos são coisas diferentes. Seria como comparar um cacho de uvas e um cálice de

vinho: ambos são comestíveis, o que não impede que sejam muito diferentes. Um fã do time dos criadores poderia dizer que o discurso crítico de Aristóteles sobre “Édipo Rei” só existe porque, antes dele, havia a peça de Sófocles. Bobagem. Se a anterioridade temporal fosse um critério estético sério, qualquer pintura nas cavernas de Altamira e Lascaux seria uma obra-prima, e toda uva seria superior ao vinho que dela é extraído.

Um torcedor da equipe dos críticos poderia declarar a superioridade de Aristóteles porque este, com a sua obra, desvendou as convenções estéticas gerais dos textos dramáticos de seu tempo, enquanto “Édipo Rei” não passa de um bom exemplo da aplicação destas convenções, pinçado entre tantos outros. Só há uma “Poética”, mas há centenas de peças e, inclusive, um outro “Édipo Rei”. Bobagem maior ainda. A obra de Sófocles é única (enquanto ente artístico) e universal (enquanto modelo estético) ao mesmo tempo. Vamos comer a uva e tomar o vinho, e considerar que ambos podem ser deliciosos.

... toda a crítica sujeita a pressões de qualquer tipo- comerciais, editoriais ou políticas- já nasce prejudicada.

Creio que, com essas constatações bastante óbvias, fica afastada a possibilidade deste texto ser interpretado como um ataque à crítica, ou aos críticos em geral. Acredito que a evolução do cinema não se deu apenas através dos filmes e dos cineastas. Críticos e ensaístas, ao se debruçarem sobre a produção, e ao extraírem dela juízos de valor, muitas vezes deram um novo norte à criação.

A linguagem cinematográfica não seria a mesma sem o pioneirismo de Béla Balázs, sem as reflexões teóricas de Eisenstein e Pudovkin, sem o radicalismo de André Bazin, sem o discurso semiótico de Christian Metz. O cinema brasileiro também deve muito aos seus analistas, como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Ismail Xavier. E o cinema feito (e consumido) no Rio Grande do Sul - apenas para não esquecer o cenário que conheço melhor - deve ser grato, entre outros, a P.F.Gastal, Enéas de Souza, Tuio Becker e Hélio Nascimento.

to. Alguns deles - Eisenstein, Pudovkin, Bernardet e Becker - também fizeram filmes, o que é mais um indício de que criação e crítica alimentam-se mutuamente, em todos os lugares e em todos os tempos. Na qualidade de realizador, só posso dizer: “Obrigado”.

REQUISITOS MÍNIMOS DA ATIVIDADE CRÍTICA

Mas o que um crítico precisa para exercer corretamente o seu ofício? Vamos, por enquanto, desconsiderar questões subjetivas e imateriais (sua formação intelectual, por exemplo) e requisitar o óbvio: um espaço adequado para veicular a sua crítica e ampla liberdade de opinião. Um crítico não pode fazer uma crítica séria tendo apenas cinco linhas num jornal, ou dois minutos num programa de TV. E toda crítica sujeita a pressões de qualquer tipo - comerciais, editoriais ou políticas - já nasce prejudicada. Ao mesmo tempo, não vamos cair no erro de chamar de textos críticos somente aqueles produzidos em condições ideais, o que provavelmente nos limitaria a livros (quase sempre de âmbito acadêmico) e a algumas revistas.

Também não devemos esquecer que, no mundo real, pressões sempre existem, e que cabe ao crítico de verdade lidar com elas, muitas vezes correndo riscos. Correr riscos faz parte tanto da criação quanto da crítica. Convém não esquecer que a “Poética” não deriva de condições ideais de escritura: o texto é um apanhado de anotações dos alunos de Aristóteles. Será que podemos confiar mais neles do que num editor que faz cortes numa crítica que ultrapassou em três linhas o tamanho máximo permitido pela diagramação? Consideraremos “crítica cinematográfica”, no contexto deste ensaio, a todo texto em que um autor, devidamente identificado e ligado a um órgão de comunicação (impresso, transmitido por rádio e TV, ou disponível na internet), emite opinião sobre um filme e a fundamenta minimamente.

Esta última condição - exigir que o crítico fundamente sua opinião - poderia ser contestada? Não estaríamos cerceando o juízo crítico, ao pedir que, depois do “gostei” ou do “não gostei”, o analista diga por que gostou ou não gostou? Mas, se fosse verdadeiro o aforisma fundador do ceticismo estético, “os gostos não se discutem” (que ainda encontra defensores entusiasmados), não retiraríamos a necessidade da fundamentação da crítica, e sim a necessidade da própria existência da crítica. Se o único juízo válido é o do indi-

vídeo que lê ou vai ao cinema, para que serve o gosto do crítico? Croce adverte que:

Kant pôs fim a isto demonstrando que no espírito humano há uma especial qualidade de prazer que certamente se discute, pois tem caráter universal e absoluto e é imune a qualquer interesse prático, ainda que seja distinto da aprovação que se dá ao pensar por conceitos segundo a verdade. Atualmente a afirmativa da 'relatividade do gosto', que nesta fórmula já rebaixava a poesia e a beleza a fato hedonístico, já não é mais objeto de ataques e defesas, ou de aceitações e negações, pois já se esgotou completamente a função histórica que exerceu no século XVIII ao tornar urgente para a filosofia a indagação dos problemas da poesia e da arte (1967, p.90).

A razão pode – e deve – estar presente na análise da beleza, o que permite a existência da crítica e, ao mesmo tempo, exige do crítico a fundamentação de seus gostos. Ao descrever, interpretar e avaliar uma obra de arte, o crítico deve ter ampla liberdade de manifestação e, inevitavelmente, dará vazão à sua subjetividade, mas precisa encontrar, para seus juízos, razões objetivas retiradas da obra em questão. Kant falava em "juízos reflexivos", que, estão condicionados pelos estados do sujeito. Estes juízos são válidos e continuam críticos, desde que o analista esteja consciente das condições subjetivas em que eles surgem. Um comentarista contemporâneo de "Édipo Rei" não pode, simplesmente, dizer que a entrada do coro atrasa a encenação ou torna a dramaturgia enfadonha, para depois sugerir a Sófocles diálogos mais dinâmicos. O "não gostei do coro" precisa considerar os 25 séculos que separam as convenções do teatro clássico dos espetáculos do nosso tempo.

CRÍTICA DE CINEMA E INTERPRETAÇÃO

Todo crítico de cinema, antes de ser juiz estético, é um intérprete do filme, no que se iguala a qualquer outro espectador na platéia. Talvez ele seja um espectador especial, porque seu nível de conhecimento da linguagem, da história e das estratégias narrativas do cinema é grande, facilitando uma leitura mais sofisticada. Talvez seja também um espectador privilegiado, pois poderá

se manifestar publicamente a respeito do que gostou ou detestou. Mas nenhum crítico, ao escrever sobre um filme, pode evitar o trabalho de interpretação, que antecede qualquer juízo. Um crítico que, *a priori*, "gosta" ou "não gosta" de um determinado filme, não merece ser levado a sério. Ele terá de, ao menos, checar na obra (e, portanto, interpretá-la) se os seus preconceitos foram confirmados.

Assim, refletir sobre as maneiras com que um filme é recebido, estabelecendo as condições e as fronteiras desta recepção, pode nos ajudar bastante quando pensamos na atividade dos críticos. Umberto Eco, em "Os limites da interpretação" (1995), explicita sua objeção à teoria de que toda e qualquer interpretação é possível, o que é pregado por Jacques Derrida e pela corrente estética que fundou, conhecida como desconstrução. Para Eco, "(...) assumir que a única decisão caiba ao intérprete tem, na história do pensamento, um nome: idealismo mágico" (1995, p.XXI). Se, como disse Paul Valéry, não há, nunca, um sentido "verdadeiro" em um texto, o crítico teria o direito de estabelecer seus juízos a partir de qualquer interpretação que tenha feito da obra, ou como diz Eco, "(...) teria o direito de dizer que a mensagem pode significar qualquer coisa" (1995, p. XVII). Conseqüentemente, toda crítica estaria ao abrigo de qualquer objeção ou análise crítica.

Eco explica que, mesmo tendo escrito um livro chamado "Obra aberta", dedicado às múltiplas operações que o receptor pode fazer frente a um texto, sempre acreditou que há limites neste trabalho interpretativo:

Um texto 'aberto' continua sendo, ainda assim, sendo um texto, e um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. É impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas é possível dizer quais as interpretações erradas. No processo de semiose ilimitada é possível passarmos de um nó qualquer a qualquer outro, mas as passagens são controladas por regras de conexão que a nossa história cultural de algum modo legitimou (ECO, 1995, p.81).

Sendo assim, ao contrário de Derrida e Valéry, Eco ainda aposta na diferença entre o sentido literal e as diversas conotações de uma palavra ou de uma frase. O sentido literal é aquele que

vem em primeiro lugar no dicionário, que é o lembrado antes de qualquer outro pelo leitor comum, que vem à mente do receptor antes que este, num exercício de extrapolação, simples ou sofisticado, pense em todas as metáforas possíveis que aquela palavra pode suscitar. Para Eco, “[...] nenhuma teoria da recepção poderia evitar esse restrição preliminar. Qualquer ato de liberdade por parte do leitor pode vir depois e não antes da aplicação da aplicação dessa restrição” (1995, p.XVIII).

Não se trata de cercear a liberdade do intérprete (e, mais tarde, do crítico), e sim de garantir ao texto (e, indiretamente, ao seu criador), a possibilidade de debater o sentido que surgiu de uma determinada interpretação e dizer: “Esta leitura está errada, pois contraria o que está explícito, literalmente, na obra”. Cabe - tanto ao espectador comum de um filme, quanto a um crítico - fazer com que a sua interpretação seja criativa, ousada, experimental, pouco usual, aberta e semanticamente generosa. Mas não cabe - nem ao espectador, nem ao crítico - “qualquer” interpretação. Algumas delas estão claramente impedidas pelo próprio filme. Ou, como escreve Eco:

[...] um texto é um organismo, um sistema de relações internas que atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras. Antes que um texto seja produzido, seria possível inventar qualquer espécie de texto. Depois que um texto foi produzido, é possível fazê-lo dizer muitas coisas - em certos casos, um número potencialmente infinito de coisas - mas é impossível - ou pelo menos criticamente ilegítimo - fazê-lo dizer o que não diz (1995, p.81).

Como o leitor deve ter percebido, estamos conscientemente confundindo os termos “texto” e “filme” neste ensaio. Para algumas correntes da teoria do cinema, capitaneadas por André Bazin, a imagem fotográfica, estrutura essencial dos filmes, é um signo icônico (ou indicial, para falar com mais precisão), e tem um status bem diferente do signo literário, já que, ao contrário deste último, guarda (ou melhor, ou pode guardar, se o cineasta assim preferir) com a realidade uma relação de grande proximidade. Seria, portanto, ontologicamente “mais literal”. Ou, como escreve Bazin:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes

que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto (BAZIN, 1991, p.125).

Não entraremos nessa polêmica. Basta dizer que, para nós, uma fotografia, um filme, um programa de TV, ou qualquer outra imagem técnica, precisa ser realmente “lida” e interpretada, como um texto qualquer, à maneira descrita por Vilhém Flusser (1998) em “Filosofia da Caixa Preta”, pois carrega uma rede de significantes - um discurso sobre a realidade, e não um registro objetivo da realidade - criada pelo fotógrafo. Bazin, em nossa opinião, está objetivamente errado. De qualquer modo, nesta discussão dos limites da interpretação, ao admitirmos que toda imagem tem que ser lida e interpretada não estamos, de modo algum, argumentando contra os desconstrucionistas. Pelo contrário: autorizamos uma leitura muito mais ampla e democrática que a preconizada por Bazin.

A própria oposição Eco X Derrida pode ser contestada, como faz Eduardo R. Rabenhorst no ensaio “Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida”. Rabenhorst flagra que o próprio Eco estabelece uma diferença entre “[...] *usar* um texto e *interpretá-lo*. O uso ampliaria o universo de sentido do texto. A interpretação, ao contrário, respeitaria a coerência do texto, ou seja, a unidade e a continuidade de sentido que ele possui” (RABENHORST, 2002, p.1).

O simples “uso” de um filme para a criação de um outro texto qualquer (por exemplo: para o roteiro de um outro filme, adaptado do original; ou como simples inspiração inicial para escrever um romance; ou como mote de um ensaio sobre um assunto qualquer, ligado ou não ao filme), permite ao autor-usuário realizar um conjunto de operações muito mais amplas que a “interpretação” deste filme. O “uso” não tem restrições, além daquelas ditadas pelo juízo estético de quem vai receber mais tarde a obra que resultou desse processo. Um crítico, contudo, será sempre um autor-intérprete, pois a atividade crítica, em sua essência, não pode se afastar completamente do objeto estético em questão. Se Derrida concordasse que o “uso” de um texto é ilimitado, mas a sua interpretação tem limites, não haveria polêmica alguma.

De acordo com a tricotomia proposta por



Umberto Eco, existem três tipos de interpretação:

a) interpretação como pesquisa das intenções do autor (*intentio auctoris*), buscando no texto o que o autor pretendia dizer;

b) interpretação como pesquisa das intenções do texto (*intentio operis*), buscando no texto aquilo que ele diz, independentemente das intenções do autor e atentando “à coerência textual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda” (ECO, 1995, p.7);

c) interpretação como imposição das intenções do leitor (*intentio lectoris*), buscando no texto (mais uma vez independentemente das intenções do autor) “aquilo que o destinatário aí encontra relativamente a seus próprios sistemas de significação e/ou relativamente a seus desejos, pulsões, arbítrios” (ECO, 1995, p.7)

Qualquer uma das formas de interpretação é válida e, dependendo do filme, cabe ao crítico escolher o que considera mais valiosa para fundamentar sua análise. Antes disso, adverte Eco, poderíamos pensar na oposição entre o enfoque gerativo (que considera as regras da produção do texto, e não os seus efeitos) e o enfoque interpretativo (que privilegia a recepção).

OBSERVAÇÕES FINAIS

Insistimos: a crítica é atividade tão nobre e importante quanto a criação. Analisar e julgar um filme pode (e deve) contribuir para que a sua recepção seja mais sofisticada e mais universal. Com seu papel de mediador entre a obra e o público, o crítico está prestando um serviço à arte. Para isso, ele deve ter liberdade de expressar suas opiniões, fazer juízo de valor, separar o “bom” do “ruim”, o “belo” do “feio”, o “gostoso” do “intragável”. Ao contrário da frase feita (“gosto não se discute”), o crítico discute gosto e expressa suas preferências pessoais e subjetivas. Cabe ao artista conviver com o gosto alheio, suportar as opiniões desabonadoras, absorver os adjetivos mais negativos com a mesma calma que recebe os elogios mais fervorosos. Mas isso não dá ao crítico carta branca.

O crítico - se pretende ser um crítico, e não um “usuário” da obra - deve interpretá-la dentro dos limites que a própria obra impõe. Há limites para a leitura que um crítico faz de um filme. Caso contrário, toda e qualquer leitura seria válida, e o próprio exercício profissional da crítica perderia o sentido. Uma crítica feita a partir de

uma interpretação errada do filme está contaminada por este erro. Infelizmente, erros de interpretação, alguns deles grosseiros, parecem ser bastante comuns na crítica brasileira.

Se os filmes brasileiros contêm erros e defeitos de todos os tipos, é função do crítico apontá-los sem medo, com liberdade e honestidade. O público e os próprios cineastas lucram com isso. Mas, se as críticas contêm erros de leitura fílmica, elas não ajudam a ninguém. Assim como alguns cineastas precisam aprender a filmar, alguns críticos precisam aprender a interpretar os filmes, obedecendo aos limites que o próprio texto cinematográfico impõe.

NOTAS

* Doutor em Comunicação Social (PUCRS, 2003). Coordenador do Curso Tecnológico em Produção Audiovisual, Cinema e Vídeo da PUCRS.

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré de. **Os jornalistas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema; antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1991

CROCE, Benedetto. **Poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura**. Porto Alegre; Edições de Filosofia da UFRGS, 1967

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia; para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998

RABENHORST, Eduardo R. Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. In: **Prim@ Facie** – ano 1, n. 1, jul./dez. 2002. http://www.ccej.ufpb.br/primafacie/revista/artigos/artigo_1.pdf